

Примечания

1. Derrière chez Martin. Paris, 1938.
2. Le Décret. Paris, 1943.
3. Эме М. Помолвка: Рассказы. Л., 1979. С. 236.
4. La Rechute. Paris, 1950.
5. La Carte. Paris, 1943.
6. Эме М. Талоны на жизнь / Пер. с фр. Т. Исаева // Б-ка совр. фантастики. М., 1965–1973. Т. 5. С. 194–208.

© Паверман В. М.
г. Екатеринбург

ГЕРОИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ Э. РОСТАНА «СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» НА СЦЕНЕ ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ИМЕНИ ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА: ОПЫТ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Когда в конце XIX в. на сценах Франции господствовали декадентская драма и развлекательная комедия и на подмостках, где некогда кипели страсти неистовых героев Виктора Гюго, теперь действовали ходульные персонажи его неумелых подражателей, — именно тогда, как пламенная стрела во мраке, ярким светом вспыхнула на театральном небосклоне Парижа героическая комедия Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» (1897). Вот уже второе столетие эта пьеса не сходит с афиши мирового театра.

Автор, обратившись к прогрессивной национально-исторической традиции, создал глубоко оптимистическое произведение, оставившее яркий след в истории французской и мировой драматургии.

В спектакле Ленинградского театра имени Ленинского комсомола нашли свое отражение жизнеутверждающий пафос, гуманизм, сатира и героика творения Ростана (постановка заслуженного артиста Латвийской ССР П. Хомского, режиссер — И. Бирман). Пожалуй, прежде всего, нужно отметить, что несомненной удачей спектакля является образ Сирано в исполнении заслуженного артиста Латвийской ССР П. Горина. Радует умение актера высветить различные грани в облике своего героя, тем самым придав романтическому характеру едва ли не реалистическую разносторонность. Это, в свою очередь, помогает углубить психологизм образа, в значительной мере преодолев его романтическую условность. В самых различных ситуациях П. Горин умеет найти для своего героя верную линию поведения. Мы видим Сирано, срывающего представление бездарной пьесы, — здесь артист акцентирует «задиристость» де Бержерака, которая, однако, имеет вполне определенную подоплеку: отвращение ко всякого рода фальши вообще и в искусстве в частности. Не случайно так убедителен исполнитель в сцене свидания с возлюбленной в ночном саду, когда Сирано — увы! — вынужден сочинять стихи от чужого имени. В этой сцене чувствуется тонкое умение автора передать сам процесс художественного творчества поэта, чуждого всякой искусственности...

Но вот тот же Сирано в рядах мушкетеров — и актер очень тактично объединяет в психологическом рисунке роли штрихи героические и лирические, синтез которых, собственно, и определяет духовную сущность Сирано.

Убедителен артист и в сцене смерти поэта. Здесь он находит мягкие минорные тона, которые, однако, ни в коей мере не снимают мажорного звучания образа в целом, его Сирано по-прежнему оптимист, по-прежнему борец.

Надо полагать, что последняя сцена в какой-то мере является ключом к характеру Сирано в трактовке Горина: это человек, который понимает безуспешность для своего времени попытки уничтожить царящее в мире зло и тем не менее сознательно идет в бой с подлостью, насилием, лицемерием, ибо не мыслит себя вне борьбы, верит в грядущее торжество добра.

Яркое впечатление оставляет созданный Т. Пилецкой характер Роксаны.

Сам Ростан замыслил свою героиню как девушку из круга так называемых «жеманниц», воспитанных на изысканной, манерной литературе. Лишь под влиянием писем Сирано, исполненных неподдельного глубокого чувства, она познает истинную любовь.

Но, очевидно, с самого начала было в Роксане и что-то другое, что привлекло к ней поэта-бунтаря. Актриса идет по линии сближения своей героини с фигурой Сирано: «изысканность» Роксаны трансформируется в одухотворенность, поэзию души. И именно это поэтическое восприятия мира сближает двух людей.

Конечно, как личность Сирано намного крупнее Роксаны; его конфликт с обществом носит отчетливо выраженный социальный характер, в то время как Роксана живет своим интимным миром. Но именно эту духовную жизнь, силу чувства и благородство души умело передает актриса и делает это впечатляюще, так, что Роксана в ее исполнении становится фигурой, сопоставимой с образом Сирано.

Это особенно чувствуется в последней сцене спектакля. Нам приходилось слышать мнение, что заключительная сцена Сирано и Роксаны страдает у автора мелодраматизмом, который следовало бы снять или, по крайней мере, приглушить режиссеру. Но мы глубоко убеждены, что, во-первых, мелодраматизм, налет которого действительно есть в произведении Ростана, достаточно приглушен создателями в данном спектакле вообще и в сцене смерти Сирано в частности.

Во-вторых, следует ли безоговорочно «расправляться» с мелодраматическими моментами пьесы? Ведь «мелодрама» — понятие отнюдь не отрицательное. Это жанр, который не одно десятилетие господствовал на европейской, в том числе и французской, сцене. Его влияние испытали на себе многие драматурги, в частности В. Гюго и Э. Ростан.

Задачей не последней важности для всякого театрального коллектива становится не только прочтение взятой в работу пьесы глазами современника, но и в какой-то степени «сохранение» ее видения взором свидетеля ее рождения. Иными словами, следует бережно относиться и к жанровой специфике произведения. Отрадно отметить, что эту задачу театр выполнил.

Интересен в спектакле граф де Гиш (В. Соболев). Обычно де Гиш трактуется прежде всего как аристократ, утонченный дворянин. Однако в таких случаях противник Сирано во многом лишается того, что принято называть «идейной наполненностью образа», вернее, в этом плане создается иное направление, в результате чего возвышенной фигуре Сирано противопоставлен духовный карлик.

В. Соболев стремится если не сгладить, то, во всяком случае, отодвинуть на задний план аристократизм своего героя, выветив в его облике прежде всего ум, силу и воинствующую ненависть к свободолобивому поэту.

И в этом случае характер де Гиша, верно понятый и истолкованный постановщиками, становится соизмеримым с образом главного героя как его достойный противник.

Кристиан де Невильет в исполнении В. Тыкке — довольно зауридная личность, что полностью соответствует замыслу драматурга. Что же касается психологического рисунка образа, то здесь следует отметить, что артист в целом верно передает его сущность. Однако известная ограниченность Кристиана не должна превращаться в статичность характера. Иногда дает себя знать некоторая зажатость в поведении актера на сцене, что в какой-то мере сказывается на общей художественной убедительности образа.

Отрадно, что создатели спектакля не стремятся к чисто внешней «современности»: в декорациях художника Д. Афанасьева нет столь модного теперь эффектного «лаконизма», порой граничащего с символикой, который нередко обедняет спектакль, в значительной степени снимая колорит места и времени действия, что особенно дает себя знать в произведениях, рисующих жизнь отдаленных эпох. В то же время решенное в реалистической манере оформление спектакля лишено излишней детализации и, несомненно, помогает актерам.

В мелодичных, лирико-патетических тонах создан и музыкальный образ спектакля (композиторы Н. Симонян и Ю. Прокофьев, дирижер Р. Левитан). И здесь нет неуместной «модернизации», музыка подкупает своей чистотой и доступностью, то нежно-лирическим, то возвышенно-героическим звучанием оттеняя образ мятежника Сирано и углубляя режиссерский замысел спектакля.

По силе художественной выразительности, так же как и в плане морально-этическом, «Сирано де Бержерак» на сцене театра из Ленинграда является примером редкой точности «попадания» — глубокого и убедительного проникновения создателей спектакля в суть его литературной основы. Рассказ о самоотверженности в любви и героика повседневной жизни сливаются в единую, гармоничную, возвышенную песнь, в которой нет места ни сентиментальщине, ни высокопарности. Именно тончайшее сочетание подлинной высоты чувства и неподдельного, исполненного негодования неприятия обывательской морали главным образом определяет характер поэтики и духовного содержания шедевра Ростана, в котором воплотились лучшие стороны его драматургии.